■ بنده اصرار دارم که
اولین شرط جدّی گرفته شدن
فیلم به عنوان «فیلم واقعی» این
است که با استقبال عمومی
سینماروها روبرو شود. البتّه واضح
است که این شرط
لازم است امّا کافی نیست.

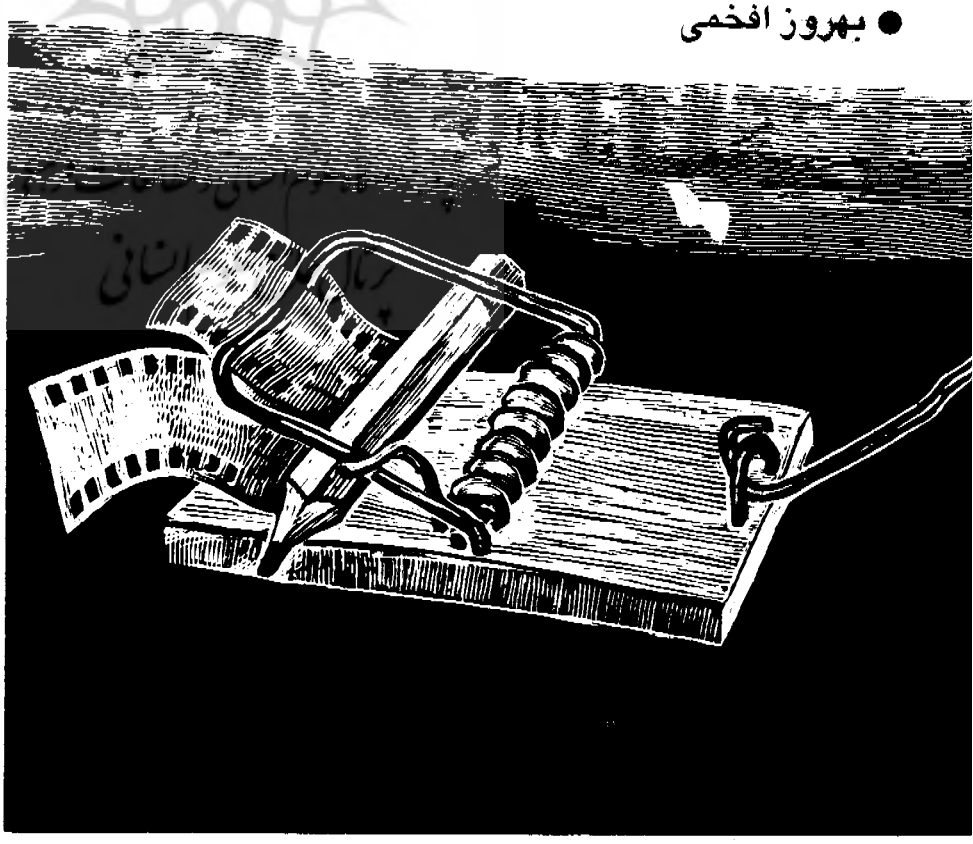
■ چشم سفید سینما کافی است نور واقعی خود را بتاباند تا جهانی را به آتش بکشد. ولی اکنون لازم نیست نگران باشیم: نور سینما به نحو اطمینان بخشی مقیّد و بی‌رمق شده است.
لویی بونوئل. مانیفست

سینما

«قبض»دائمی و«بسط» ناپذیر نقدفیلم

● بهروز افخمی

نمی‌دانم در کدام یك از نقدهایی که در یکی از مجّلات هنری خودمان نوشته شده بود مطلبی خواندم قریب به این مضمون که مردم ما عادت دارند منتظر شوند و ببینند نظر منتقدین دربارهٔ فیلمی که تازه روی پرده آمده چیست و بعد برخلاف نظر ایشان عمل کنند: یعنی اگر اکثریت منتقد جماعت از فیلمی خوششان آمده باشد، مردم بعد از آگاهی از نظر آنها از دیدن فیلم



مربوطه اجتناب می‌کنند و در صورتی که جمهور منتقدین با فیلمی مخالفت کنند، اقشار مختلف مردم به دیدن آن خواهند شتافت. البتّه منتقدی که این نکته را نوشته نظر به بازار فیلم ایران دارد، یعنی گمان نمی‌کنم اعتقاد داشته باشد که در اروپا و امریکا هم وضع برهمین منوال است. امّا من می‌خواهم ادّعا کنم که وضعیت ارتباط مردم سینمادوست با مقوله‌ای به نام نقد فیلم در آن سرزمینها نیز کم و بیش به همین صورت است و از آنجا که این ادّعا به نظر خود من هم تا حدّی عجیب و غیر منتظره می‌آید، مجبور هستم برای دفاع از آن دلایل قابل قبولی ارائه کنم.

به هرحال فکر می‌کنم باید از اینجا شروع کنیم که وضعیت عرضه و نمایش فیلم در بازاری مثل بازار امریکا تفاوت فاحشی با بازار فیلم ایران دارد. آنجا هرسال در حدود چهار صد فیلم امریکایی و صدها فیلم خارجی روی پرده می‌آید: یعنی هرهفته دهها فیلم جدید در معرض انتخاب تماشاچیان قرار می‌گیرد. در چنین شرایطی خیلی طبیعی است که بعضی افراد از انتخاب فیلم مناسب در میان انبوه فیلمهای موجود عاجز شوند و به‌مصداق مثل‌معروف «الغریق یتشبّث بکلّ حشیش». برای راحت کردن خیال خودشان به نظریات منتقدین مراجعه کنند و انتخاب خود را

تحت تاثیر مطالبی که ایشان نوشته‌اند انجام دهند. امّا این گروه از مردم، یعنی کسانی که به نظر منتقدین اهمّیت می‌دهند، همان جا هم در اقلیت هستند و اکثریت مردم اعتنایی به سلیقه و پسند نقدنویسان نمی‌کنند. اگر چنین نبود در میان حرفه‌ایهای فیلمسازی اروپا و امریکا ضرب‌المثل «انتقاد فیلم را نمی‌توان به بانك سپرد» رایج نمی‌شد و فیلمهایی مثل «اولین خون» و دنباله‌هایش، «راکی» و دنباله‌هایش، «ایندیانا جونز» و دنباله‌هایش در میان فریادهای طرد و انکار منتقدین با استقبال توده‌های عظیم تماشاچی روبرو نمی‌شدند.

امّا اگر هنوز هم ادّعای من در مورد اینکه نظر نقدنویس جماعت در هیچ کجای دنیا برای مردم قدر و قیمتی ندارد برای شما غریب به نظر می‌رسد، به خاطر نشان دادن درجهٔ سعهٔصدر و وسعت نظر خودم قبول می‌کنم که در زمانهای بسیار بسیار دور، یعنی در دههٔ شصت قرن بیستم میلادی، وضع به صورت دیگری بوده. یعنی در آن دوران برای چند سال سینمادوستان نظر سینمایی بنویس‌ها را جدّی گرفتند و به دلایلی که برما معلوم نیست، «فی‌مدّت المعلوم» هرچه را منتقد جماعت گفت ببین، دیدند و هرفیلمی را که گفت نرو، نرفتند. نتیجهٔ چنین وضعی این شد که آدمی به نام «آندروساریس» نظریهٔ «مؤلّف» را عرضه کرد و مدّعی شد که «کارگردان» خالق واقعی فیلم است و نسبت هر فیلم با شخص کارگردان مثل نسبت داستان با نویسندهٔ آن است. دراین نظریه تأثیر بقیهٔ افرادی که در تولید فیلم نقش دارند، از فیلمنامه‌نویس تا بازیگر تا فیلمبردار تا تهیه‌کننده، تدوینگر و سازندهٔ موسیقی متن، با تأثیر قلم و جوهر و کاغذ سفیدروی داستان‌نویسی قابل مقایسه بود.

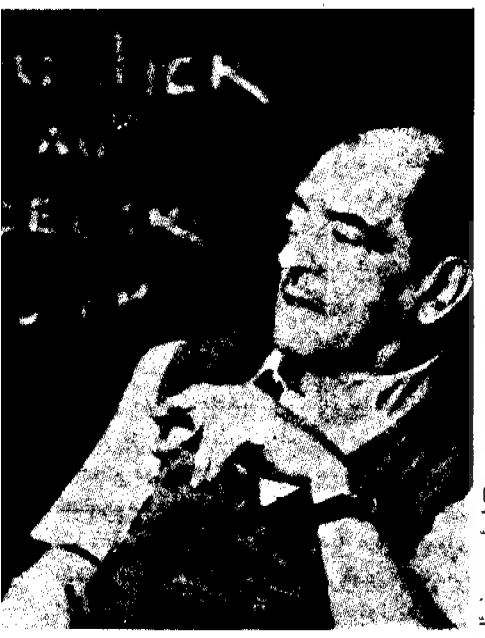
از سوی دیگر در فرانسه، جوانانی که پشت در استودیوها مانده بودند، در مجله‌ای به نام «دفترهای سینما» جمع شدند و مطالبی نوشتند و چاپ کردند با این مضمون که سینمای فرانسه مجموعاً بی‌ارزش و مبتذل است و فیلم یعنی فیلم امریکایی؛ و از میان آثار امریکایی هم فیلمهای درجهٔ دو (از نظر مقدار بودجه) از فیلمهای درجه یك بهتر است. مردم این حرفها را هم باور کردند و نتیجه این شد که سینمای ملّی فرانسه، یعنی صنعتی که تا آن موقع زیر فشار رقابت تلویزیون از یك سو، و سینمای قدرتمند امریکا از سوی دیگر، صدمات فراوانی را تحمّل کرده بود، تتمّهٔ تماشاچیان خود را از دست داد و از هم پاشید. بعد این «آقاپسرها» با ارث پدری یا باقیماندهٔ پولهای تهیه‌کنندگانی که دیگر توانایی تهیهٔ فیلم درست و حسابی را نداشتند، مشغول ساختن نوعی فیلم ارزان‌قیمت شدند که به سینمای موج نوی فرانسه معروف شد. تهیه کنندگان زیرضربهٔ این موج نو کاملاً نابود شدند و از میان فیلمسازان «نو»، آنها که استعدادی داشتند، با ساختن چند فیلم یاد گرفتند که خط فرضی را رعایت کنند و بعضی از ایشان که فروتنی بیشتری داشتند، مثل «فرانسوا تروفو» حرفهای چند سال پیش خود را در مورد ارتجاعی بودن قواعد خط فرضی پس گرفتند.

می‌بینید که من آدم با ظرفیت و واقع‌بینی هستم و انکار نمی‌کنم که نویسندگان سینمایی در دورانهای بخصوصی نقش مهم و شاید تعیین کننده‌ای در سرنوشت بعضی از فیلمها و فیلمسازان داشته‌اند و قبول دارم که فعالیتهای آنها در آن دوران منجر به نادیده گرفته شدن بسیاری از فیلمهای بزرگ و با ارزش تاریخ سینما و جدّی انگاشته شدن بعضی از تصاویر ضبط شده روی نوار سی و پنج میلیمتری شده است. مطمئن هستم اگر شما هم بتوانید فیلمهای نسبتاً مهجوری مثل «بیلیارد باز» (نوشته و کارگردانی شده به وسیلهٔ «رابرت راسن») یا «مرد» (نوشتهٔ «هریت فرانك» و کارگردانی شده به وسیلهٔ «مارتین ریت») یا «دکتر ژیواگو» (نوشتهٔ «رابرت بولت» و کارگردانی شده به وسیلهٔ «دیویدلین») را ببینید و عکس‌العمل منتقدین آن دوران را در مقابل این فیلمها با واکنش آنها در مقابل فیلمی مثل «باد در مردابها» (ساختهٔ «نیکلاس ری») مقایسه کنید با من همرای خواهید شد. امّا اگر واقعاً قصد داشته باشید که چنین مقایسه‌ای را انجام دهید با یك مشکل جدّی برخورد خواهید کرد، یعنی نخواهید توانست نسخه‌ای از فیلم «باد در مردابها» را پیدا کنید، زیرا این فیلم به رغم نظر منتقدین، جز در بعضی از قفسه‌های خاك گرفتهٔ آرشیوها جایی ندارد. حال اینکه سه فیلم قبلی، با وجود گذشت قریب به ربع قرن از تولیدشان، هم به صورت نوار ویدیو در میان سینمادوستان دست به دست می‌شوند و هم گاه به گاه در این سو و آن سوی دنیا روی پردهٔ نمایش عمومی می‌روند.

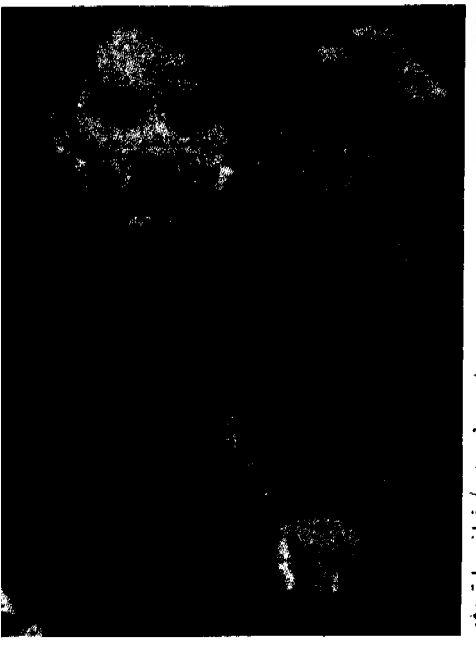
به هرحال اینها همه مربوط به دههٔ شگفت انگیز شصت است و در آن دهه اتّفاقات عجیب و غریب دیگری هم رخ داد، مثل آشوبهای دانشجویی مه شصت و هشت و رواج هیپی‌گری در امریکا و فروش پنجاه میلیون دلاری فیلم سینه سوخته‌ای مثل «سوار سهل‌انگار» («ایزی رایدر») که باعث شد برای مدّتی این تصوّر در میان اداره کنندگان حیران هالیوود رایج شود: «تنها یك چیز برای به دست آوردن فیلم پرفروش لازم است و آن عبارت است از مردی جوان با موهای بلند و شلوار میخی وصله‌دار به عنوان کارگردان و خالق تمام عیار فیلم».

در این دهه، از طریق فعالیتهای نقدنویسانی که تاریخ سینما را هم در اوقات بیکاری می‌نوشتند، اسامی کسانی به عنوان فیلمساز وارد تاریخ شد که چند سال بعد در ذهنیت فرهنگی جامعه هیچ اثری از خود به جا نگذاشته بودند و نام کسانی از قلم افتاد که فیلمهایشان هنوز هم پس از گذشت دهها سال زنده و تاثیرگذار است. جای شکرش باقی است که تاریخ سینما اهمّیت چندانی ندارد و مثلاً با تاریخ سیاسی دنیا قابل مقایسه نیست وگرنه امروز مجبور می‌شدیم به تقلید از «گلاسنوست» گورباچف از بسیاری از تصفیه‌شدگان تاریخ سینما اعادهٔ حیثیت کنیم. چون همان‌طور که استالین هرروز بعد از کشتن چند نفر از همقطارانش آنها را خاك می‌کرد و روی خاك را با دست صاف می‌کرد و بعد به سراغ کتابهای تاریخ می‌رفت و آنها را با حذف اسم و عکس مقتولین تجدید چاپ می‌نمود، بسیاری از آقایان سینمایی بنویس در زمینهٔ تاریخ سینما از وی تقلید کرده‌اند.

اگر دانشجوی سینما هستید و اسم «کلارنس براون» یا «آلکساندر مکندریك» یا «کلود اوتان‌لارا» به گوشتان آشنا نیست، مبادا فکر کنید که اینها اشخاص کم‌اهمّیتی هستند، بلکه باید سعی کنید به جای اینکه وقت خود را با دیدن فیلم آخر



■ لوئیس بونوئل



■ «چهارصد ضربه» / فرانسوا تروفو

«روبرو برسون» هدر بدهید. فیلمهای مقتولین نامبرده را به دست بیاورید و به دقّت تماشا کنید. خیال نکنید فیلمهای نامبردگان خیلی کمیاب است. همان‌طور که قبلاً گفتم فیلم خوب درماندهٔ ارزش‌گذاری منتقدین نمی‌شود و حتّی تلویزیون خودمان که به تعداد محدودی از فیلمهای با ارزش تاریخ سینما دسترسی دارد، هرچند وقت یکبار فیلم «از راه رسیده در غبار» (کارگردانی شده به وسیلهٔ «کلارنس براون») و «قاتلین پیرزن» (کارگردانی شده به وسیلهٔ «الکساندر مکندریك») را نمایش می‌دهد.

فکر می‌کنم در این زمینه آقای بابك احمدی نیز با من موافق باشند، زیرا جناب ایشان در صفحات اول کتاب نغز و پرمغز خویش دربارهٔ «برسون» این نکته را به حدّ کافی مؤکّد فرموده‌اند که کار «برسون» سینما به حساب نمی‌آید و باید نام آن را «هنر سینماتوگرافی» یا چیز دیگری در این حدود گذاشت. من هم امیدوارم هرچه زودتر و با توافق همگانی نام جدیدی برای هنرنمایی‌های اخیر «برسون» وضع و مصطلح شود و این فیلمها یك بار برای همیشه و به نحوی قاطع و برگشت‌ناپذیر از سینمای واقعی جدا گردد.

به هرحال گمان می‌کنم یکی از علل عمدهٔ از دست رفتن اعتبار منتقدین فیلم همین جعل و تحریف و شعبده‌بازی‌های ایشان در ارزیابی و تحلیل فیلمها باشد. برداشتهای «بُعد ششمی» و تفاسیر مالیخولیایی برای مهم جلوه دادن فیلمهای مهمل از یك سو، و تحقیر فیلمهای اصیل و با ارزش یا سکوت در برابر آنها از سوی دیگر، گرچه در دوران کوتاهی باعث سرگردانی و تردید سینمادوستان گشت، امّا این دوران چندان طول نکشید، زیرا به قول معروف همهٔ مردم را برای مدّتی و بعضی را برای همیشه می‌توان فریب داد، امّا همگان را برای همیشه نمی‌شود گول زد.

سرگردانی سینمادوستان امریکایی در اوایل دههٔ هفتاد به پایان رسید و فیلمهایی مثل «نیش»، «جن‌گیر»، «طالع نحس»، «کوسه» و «جنگهای ستاره‌ای» که همگی مورد طرد و لعن منتقدین قرار داشتند با استقبال میلیونها تماشاچی روبرو شدند. یك وقت خیال نکنید منظور ما این است که فیلمهای نامبرده همگی آثار با ارزش و مهمّی هستند. حاشا و کلاّ، ما مدّعی نیستیم که جماعت سینمایی بنویس دیو وارونه‌کار است و هرچه ایشان نپسندند حتماً باید شاهکار باشد. منظور ما فقط این است که نسبت جدیدی را که میان منتقدین و مردم سینمادوست برقرار شده بود، واقع‌بینانه و از نظرگاه یك گزارشگر بی‌طرف بررسی کنیم و اگر نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که از اوایل دههٔ هفتاد تا به حال مردم مشغول دهن‌کجی به اکثر سینمایی بنویس‌ها بوده و از لج آنها بعضی وقتها حتّی به دیدن فیلمهای خیلی بی‌ارزش می‌رفته‌اند تقصیر ما چیست.

پس بدانید اینجانب طرفدار فیلم «جنگهای ستاره‌ای» نیستم، یا حداقل فعلاً نمی‌خواهم در چنین موضعی قرار بگیرم و اگر زمانی مجبور بشوم از این فیلم دفاع کنم این قدر سیاستمدار هستم که از جایگاه مناسب‌تری شروع کنم: مثلاً با اشاره به این نکته که همین فیلم مورد تحسین فیلمساز منتقدپسند و استثنائاً باهوش و توانایی مثل «ویم وندرس». است و در فیلم بسیار تحسین شدهٔ همین «ویم وندرس»، یعنی «پاریس - تگزاس»، ادای احترام مؤکّد و زیبایی نسبت به «جنگهای ستاره‌ای» صورت گرفته است.

اصل حرف ما این است که صف‌آرایی منتقدین و سینماروها در مقابل هم از حدود بیست سال پیش تا به حال کامل شده و طرفین یکدیگر را دشمن می‌انگارند. البتّه درصفوف هردو طرف «ستون پنجم» و «نفوذی» هم وجود دارد؛ یعنی بعضی از منتقدین طرفدار مردم هستند و بعضی از مردم هم از منتقدین هواداری می‌کنند. امّا این نکته فرعی است و تغییر مهمّی در وضعیت جبهه‌ها ایجاد نمی‌کند.

قبل از اینکه برویم برسر بررسی دقیقتر جبهه‌های جنگ، بهتر است به یك نکتهٔ حاشیه‌ای اشاره کنیم و از یك سوءتفاهم جلوگیری نماییم. مبادا کسی تصوّر کند اوضاع ناهنجاری که در زمینهٔ نقد فیلم برقرار است حالتی طبیعی است و جریان نقدنویسی برای سایر اشکال فعالیت هنری نیز به این نابسامانی گرفتار است؛ چنین نیست و تاریخ نقد و ارزیابی آثار هنری چنین بازدهی عقیم و سترونی را سراغ ندارد. برای مثال می‌توانید نگاهی به تاریخ نقد ادبیات دراماتیك (رُمان، داستان، نمایشنامه و...) بیندازید و ببینید که با وجود تفاوت سلیقه‌ها و عقاید و در عین عرضهٔ هرنوع کالایی، از نظریه‌های پرطمطراق و کم‌وزن تا تفاسیر حکیمانه و لطیف، یك تفاوت اساسی میان تاریخ نقد ادبی و تاریخ نقد فیلم وجود دارد؛ یعنی نقد ادبی به صورت یك جریان کلّی در تحوّلات تاریخی ادبیات تاثیر جدّی و مستمر داشته است و نویسندگان بزرگ و دوران‌ساز تاریخ ادبیات جهان همان کسانی هستند که به وسیلهٔ منتقدین ادبی کشف، معرّفی و تحسین شده‌اند.

منظور این است که در بازار ادبیات، توافق نسبی میان تولیدکنندگان (نویسنده‌ها)، مصرف کنندگان (خواننده‌ها) و ارزیابان (منتقدین) وجود دارد و اگر آدمهایی مثل «بالزاك»، «داستایوسکی»، «تولستوی»، «فیلدینگ»، «دیکنز»، «کنراد»، «کامو» و «بورخس» در تاریخ نقد ادبی نامهای درشت و درخشانی هستند، در ذهنیت فرهنگی جوامع نیز وضع برهمین منوال بوده است. انتشار داستان یا رُمان جدیدِ هرکدام از این نویسندگان در دوران خودش حادثهٔ مهمّی بوده که به طور مشترك درمیان منتقدین و عامّهٔ خوانندگان روی می‌داده است. می‌گویم عامّهٔ خوانندگان زیرا برخلاف توهّمی که ممکن است گریبانگیر بسیاری از فضلای «سینمایی بنویس» این روزگار شده باشد، آثار نویسندگان فوق‌الذکر در دوران خود واقعاً و به مفهوم مطلق کلمه موفّقیت عام داشته است. بسیاری از آن رُمانهای بزرگ در اولین نوبت نشر به صورت پاورقی عرضه می‌شدند و انبوهی از مصرف کنندگان آنها را مردم بیسوادی تشکیل می‌دادند که درست مثل تماشاگران سریالهای تلویزیونی عامّه‌پسند امروزی، توی یك اتاق پای بخاری می‌نشستند و به قرائت بخش تازه منتشر شدهٔ اثر جدید فلان نویسندهٔ مشهور از زبان یك شخص باسواد گوش می‌سپردند. اگر غیر از این بود، چطور ممکن می‌شد که در مرگ «داستایوسکی»، «تولستوی» و «بالزاك» چنان سوگواری ملّی ثبت شود که از عزاداری همان ملّتها در هنگام مرگ «تزار» یا «لنین» یا «ژنرال دوگل» پیش بیفتد.

واقع مطلب این است که مقابلهٔ مردم و منتقدین از خصوصیات عارضی نقد فیلم است و این حالت لذّت بردن بیمارگونه و رقّت‌انگیز از تحقیر مردم و مقابله باپسند ایشان از صفاتی است که در میان طایفهٔ سینمایی‌بنویس رواج خاصّی دارد. بنابراین هیچ‌کس نباید سعی کند خود را با توجیهات دستمالی شده‌ای از این قبیل گول بزند. که عامّهٔ مردم سطحی‌نگر و مبتذل‌پسندند و اغلب آثار هنری بزرگ موفّقیت عام نداشته است، زیرا این هم یکی از آن خرافه‌های شایع است که به وسیلهٔ تکرار بیش ازحد، صورتِ باورپذیری به خود گرفته و حقیقت مطلب «کمی برعکس» است.

حالا مختصری هم به بررسی وضعیت جبهه‌های اخیرالذکر می‌پردازیم. اول باید این نکته را مؤکّد کنیم که جامعهٔ منتقدین فیلم از معدود اقشاری هستند که از مدّتها پیش نسبت به وضعیت تاریخی خویش «خودآگاهی» پیدا کرده‌اند؛ یعنی می‌دانند که از بازار واقعی دادوستد فرهنگی میان فیلمسازان و مردم رانده شده‌اند. گیرم که میل ندارند این مسئله خیلی آشکار شود، امّا به هرحال می‌دانند که در کار خود، مخصوصاً وقتی بخواهند قواعد «فراماسون»وار بازی را رعایت کنند، از حمایت تماشاگران برخوردار نیستند. بنابراین در جبههٔ منتقدین تکیه‌گاههای اقتصادی به هم پیوسته و پیچیده‌ای مرکّب از مطبوعات، مطبوعات تخصّصی، جشنواره‌ها، انجمنهای فیلم و بسیاری سازمانها و ارگانهای دیگر به وجود آمده که تحت کنترل دقیق و جدّی اعضای این طایفه است.

مطبوعات تخصصّی و غیر تخصصّی امروز تقریباً در تمام دنیا نه با پولهای اندك خریدارانشان، بلکه با پولهای کلان سفارش دهندگان تبلیغات مستقیم و غیر مستقیم اداره می‌شوند و با هزاران رشتهٔ پنهان و آشکار به محافل و مراکز مختلف حزبی - سیاسی مربوط هستند. این مطبوعات وظیفه دارند که نظریات «محارم» پشت پرده را به نحوی منعکس کنند که

بازتاب نظریات مردم به نظر برسد.

در مورد اهمیّت نقش سیاسی و دیپلماتیک جشنواره‌های فیلم نیز گمان نمی‌کنم تردیدی برای کسی وجود داشته باشد. تقریباً همهٔ جشنواره‌های سینمایی به وسیلهٔ بودجه‌های دولتی یا حزبی برقرار می‌شوند و تقریباً در همهٔ آنها بدهو بستان جوایز و مطرح شدن فیلمها بیشتر به روابط سیاسی و دیپلماتیک میان کشورها یا احزاب و وابستگیهای فکری فیلمسازان به دار و دسته‌های مختلف مربوط می‌شود تا تواناییهای واقعی این هنرمندان در برقراری ارتباط با مردم و قدرت نفوذ واقعی فیلم در خاطرات فرهنگی جوامع.

این‌طوری می‌شود که می‌بینیم در حالی که بحرانهای سیاسی و اجتماعی ترکیه با کودتای نظامیان و برقراری دیکتاتوری زیر سرپوش می‌رود و در حالی‌که همین حکومت خودکامه تحت حمایت همه‌جانبهٔ اعضای پیمان ناتو از جمله فرانسه است، وزارت فرهنگ همین فرانسه از طریق جشنوارهٔ کان با اعطای جایزهٔ بزرگ به یک فیلم «سیاسی و ضد رژیم» ترک یعنی «راه» (یول) برای ترکها اشک تمساح می‌ریزد. هر فیلمسازی می‌داند که فیلم «راه» در یک ارزیابی واقعی هنری و در مقابل قلّه‌های سینمایی واقعاً مطرح دنیا رقمی نیست و مطمئناً ده سال بعد حتّی طرفداران صادق آن از دیدار احتمالی مجدّدش تعجّب خواهند کرد: امّا این مهم نیست. مهم این است که اولاً «یلمازگونی» کمونیست و از حمایت گروه خاصّی برخوردار می‌باشد و ثانیاً فیلم ضعیف و روشنفکرپسندی ساخته که نمی‌تواند برای دیکتاتوری پیمان ناتو در ترکیه مزاحمت جدّی ایجاد کند. بنابراین وزارت جنگ فرانسه (یعنی هم‌پیمان ارتش ترکیه) به این فیلم اهمیّتی نمی‌دهد و در مورد انتخاب آن نظر مخالف ندارد. ثالثاً وزارت فرهنگ فرانسه که وظیفهٔ پرداختن یک چهرهٔ آزاد و فرهنگ‌پرور از دولت را برعهده دارد، با انتخاب این فیلم توهّم عدم طرفداری دولت فرانسه از دولت ترکیه را تشدید می‌کند و در نتیجه به جمع طرفداران فیلم می‌پیوندد. حالا تعداد «لژ»هایی که برای هواداری از فیلم «راه» ائتلاف کرده‌اند اکثریت نسبی را در اختیار دارند و فیلم می‌تواند جایزهٔ مربوطه را به دست بیاورد.

اگر بخواهیم وضع جبهه‌ها را به طور دقیقتری بررسی کنیم، نقش «انجمنهای فیلم»، تلویزیون، وامها و کمکهای بلاعوض دولتی و بسیاری عوامل دیگر به جای خود قابل بررسی است. امّا بهتر است مطلب را با نگاهی به جبههٔ مقابل که از مردم سینمادوست تشکیل می‌شود کوتاه کنیم. در این‌سو شبکهٔ پیچیده‌ای وجود ندارد؛ انبوه مردم هستند با پول مختصری که خرج خرید بلیط یک فیلم می‌کنند و چند لحظه یا چند ساعتی که توی صف پشت گیشه می‌ایستند و به این شکل کاملاً «هیتلی» و نامنظّم برای حمایت از فیلم مورد نظرشان «بسیج» می‌شوند. البتّه گاهی از اوقات بعضی از ایشان برای انتخاب فیلم به نظریات منتقدین نیز مراجعه می‌کنند، امّا اغلب به روش «لقمان» و همان طور که در ابتدای مطلب از قول یک منتقد وطنی نقل شد.

حالا باز بعضیها خواهند گفت معلوم شد که این باباطرفدار سینمای تجارتی و مبتذل است و صف طویل خاکستری مردم منتظر پشت گیشه برایش قشنگترین منظرهٔ دنیاست. عیبی ندارد. بنده اصرار دارم که اولین شرط جدّی گرفته شدن فیلم به عنوان «فیلم واقعی» این است که با استقبال عمومی سینماروها روبرو شود. البتّه واضح است که این شرط لازم است امّا کافی نیست. یعنی فیلمی که تماشاچیانش هنگام خروج از سالن نمایش آن اظهار رضایت می‌کنند لزوماً فیلم خوبی نیست. امّا هرفیلمی که در یک سالن خالی یا با بیست نفر تماشاچی نمایش داده شود و تازه ده نفر از آن بیست نفر هم بتدریج و در طول نمایش تک‌تک و جفت‌جفت از سالن خارج شوند اصلا فیلم نیست. حتّی اگر ده نفر باقیمانده همه از فضلای بلغونی مزاجی باشند که صفحات مطبوعات روشنفکرانه را در اختیار دارند و کارتهای عضویت «انجمن» کذایی را در جیب.

«فیلم واقعی» تصاویر ضبط شده روی نوار سلولوییدِ نیست. «فیلم واقعی» سایه روشن لرزانی که توی یک سالن تاریک روی پردهٔ سفید افتاده نیست. «فیلم واقعی» را باید توی ذهن انبوه بینندگانی که آن را دیده‌اند، در یاد نگه داشته و دوست دارند دوباره ببینند، جستجو کرد، و از میان فیلمهای واقعی آنهایی که بهتر ساخته شده‌اند در این حد متوقف نمی‌شوند بلکه درکنارمهمترین خاطرات وتجربیات بینندگانشان جای می‌گیرند و از طریق نفوذ در ضمیر ناخودآگاه، تصوّرات، نظریات، عقاید و حتّی جهان‌بینی ایشان را تغییر می‌دهند. چنین فیلمهایی که باید «فیلمهای بزرگ» خوانده شوند ذهن سینماروها را تکان می‌دهند و با متحوّل کردن ذهنیت، از ایشان انسان دیگری می‌سازند: انسان دیگر هم دنیای دیگری می‌سازد، یا به تعبیر «بونوئل»، چنانکه در مقدّمهٔ مطلب آمد، جهان را به آتش می‌کشد.

می‌گویند شخص «داستایوسکی» یکی از علّتهای وقوع انقلابی بود که دهها سال بعد از مرگش در روسیه رخ داد و بیست سال بعد از اینکه «رُدیارد کیپلینگ» بهترین داستانهایش را نوشت، در اقصی نقاط مستعمرات بریتانیا ماجراجویان کشورگشایی ظاهر شدند که خود را در ظاهر و باطن به هیئت قهرمانان داستانهای «کیپلینگ» آراسته بودند. داستان «بیگانه» نوشتهٔ «آلبرکامو» علّت اصلی موجی از خودکشی که کمی بعد از انتشار آن سراسر فرانسه را درنوردید به حساب می‌آید. «جان فورد» با ساختن وسترنهای معروفش برای ملّت بی‌تاریخ آمریکا سابقه‌ای ساخت که بیشتر از گذشتهٔ تاریخی ایرلند (سرزمین مادری «فورد») ملهم بود تا تاریخ آمریکا. امّا مردم دنیا و خود آمریکاییها این افسانه را به جای واقعیت پذیرفتند. چنین شد که ملّت آمریکا از خویشتن تصوّر دیگری پیدا کرد و براساس این تصوّر جهت‌گیری و عمل نمود و به‌این‌ترتیب افسانه واقعیت را مقهور ساخت.

«هنرمندان بزرگ» مثل «دانشمندان بزرگ» یا «سیاستمداران بزرگ» به جای تفسیر کردن دنیا، دست‌اندر کار تغییر دادن آن هستند. ایشان دنیایی را که نمی‌پسندند به آتش می‌کشند تا دنیای دیگری از خاکسترهای آن سر برآورد، امّا این کار پیچیده و سهمگینی است که تحلیل و نقد آن از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید. تاریخ نقد فیلم نشان می‌دهد که منتقدین، چه به لحاظ عوارض حرفهٔ خویش و چه به دلیل پیچیدگی ذاتی این تحقّق یافته‌ترین شکل فعالیت هنری (سینما)، از نقد و ارزیابی مؤثّر و واقعی آن عاجز هستند و به طور معمول جز ایجاد بیراهه و چاه و چاله در مقابل دوستداران فیلم دیدن و فیلم ساختن، و خلاصه بی‌رمق کردنِ نور سینما کار دیگری صورت نمی‌دهند.

براهل نظر پوشیده نیست که تازگیها بازار بحث دربارهٔ یک شاخه نسبتاً جدید از علم یعنی معرفت‌شناسی داغ شده است. در معرفت‌شناسی خصوصیات کلّی، مسایل مبتلا به و دستاوردهای نهایی تحوّلات واقع در شاخه‌های مختلف علوم با بررسی دورنمای تاریخی هرعلم مورد بحث قرار می‌گیرد. نقد فیلم‌نویسان باید بترسند ازروزی‌که سر و کلهٔ یک آقای معرفت شناس پیدا شود و برای عیارگیری تاریخی مقولهٔ نقد فیلم کمر همّت ببندد. چنین معرفت شناسی قصد خواهد کرد تحوّلات تاریخی نقدنویسی را بررسی کند، برآیند تقابلات میان نظریه‌های مهم فیلم‌شناسی را تعیین نماید و مسیر تکامل این شاخه از اندیشه سوزیهای بشر را ترسیم کند. امّا خود منتقدین بهتر می‌دانند که معرفت‌شناس مفلوک مفروض در بیابان برهوتی پا گذاشته که جز «کاکتوس»های «شبه نظریات مهمل»، «درازگویی بی‌پایان»، «ابهامات حل ناشدنی» و «سوءتفاهمات همیشگی»، چیز چندانی یافت نمی‌شود و کوشش دانشمند فوق‌الذکر برای معرفت‌شناسی نتیجهٔ مهمّی جز در جهت «بی‌معرفت‌شناسی» نخواهد داشت.